

Michael Polth

Sinfonieexpositionen und musikalischer Zusammenhang im 18. Jahrhundert

In der Zeit zwischen 1750 und 1770 fanden grundsätzliche Veränderungen in der Gestaltung von sinfonischen Sonatenexpositionen statt. Anhand eines Vergleichs zwischen Beispielen aus Sinfonien von Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) einerseits und von Johann Baptist Vanhal (1739-1813) andererseits soll deutlich werden, daß die Komponisten der jüngeren Generation, die die „neue Sinfonik“ von etwa 1760 an ausgebildet und verbreitet haben, gegenüber den Vertretern der älteren Generation durchaus nicht die allgemeinen Gestaltungsmittel, beispielsweise die Tonartendisposition, die Gliederung oder die Disposition der „Endigungsformeln“, sondern vor allem das „innere“ Verhältnis der Formteile zueinander neu geregelt haben. Die Beziehungen, die bei Komponisten wie Vanhal, Florian Leopold Gassmann, Anton Cajetan Adlgasser oder Leopold Hofmann zwischen den Abschnitten einer Exposition herrschen, sind dabei nicht in diesem Sinne neu zu nennen, daß kein Komponist der älteren Generation sie jemals auch nur andeutungsweise komponiert hätte, sondern in dem Sinne, daß die Beziehungen mit einer Klarheit hervortreten, die vorher nicht geherrscht hat. Ablesen lassen sich die Veränderungen nicht von den allgemeinen Momenten (wie den Tonartenebenen, der Gliederung, den „Endigungsformeln“), sondern von der konkreten Gestaltung der Abschnitte, der Harmonik, der Rhythmik und der Motive. Die Beschränkung dieses Beitrags auf sinfonische Expositionen hat ihren Grund, auf den noch eingegangen wird.

Ein erster Vergleich betrifft die Unterschiede in der Gestaltung der Anfänge von Sinfonien. Notenbeispiel 1 zeigt die ersten beiden Abschnitte der Sinfonie in D-Dur (D4) von Vanhal (spätestens 1779 entstanden), Notenbeispiel 2 den ersten Formteil (und den Anfang des zweiten) der Sinfonie in A-Dur (WV 421 oder A3) von Georg Christoph Wagenseil (bis 1760 entstanden). Bei Vanhal erstreckt sich die Eröffnung der Sinfonie über den ersten Abschnitt hinaus bis in den zweiten hinein. Die Formteile sollen Eingang und erster Tuttiabschnitt heißen. Charakteristisch für beide Abschnitte sind zunächst Besetzung und Dynamik: Der Eingang erscheint – abgesehen von den vereinzelt *forte*-Akkorden – immer in reduzierter Besetzung (Steicher) und im *piano*. Im ersten Tuttiabschnitt hingegen beteiligt sich dauerhaft das gesamte Orchester, dynamisch herrscht prinzipiell *forte*. Im Vergleich zu Beispiel 1 wird deutlich, daß in Beispiel 2 die formale Trennung zwischen Eingang und erstem Tuttiabschnitt nicht existiert. Der Eingang fällt mit dem ersten Tuttiabschnitt zusammen. Er umfaßt somit die gesamte Eröffnungsphase der Sinfonie, während der zweite Tuttiabschnitt – dessen Anfang noch abgebildet ist – bereits die Dominanttonart erreicht hat.

Es ist durchaus keine Übertreibung zu behaupten, daß eine der Neuerungen in der Sinfonik nach 1760 darin bestand, daß neben die alte Idee, mit dem Tutti zu beginnen (eine Idee, die weiterhin bestehen blieb), eine neue trat, nämlich den Tuttibeginn vom tatsächlichen Anfang zu trennen. Diese andere Art der Anfangsgestaltung stellt weit-

aus mehr dar als eine Äußerlichkeit. Sie ist vielmehr das Symptom für eine veränderte Vorstellung davon gewesen, wie der grundsätzliche Zusammenhang beschaffen sein soll, der zwischen den Taktgruppen und Abschnitten einer Exposition herrscht, und die weitreichende Bedeutung dieser Anfangsdisposition erkennt man daran, daß viele weitere Details auf diese Konstellation hin abgestimmt sind. Zu diesen Details gehören vor allem die harmonisch-melodischen Merkmale der Formabschnitte.

Der harmonische Wechsel zwischen dem Tonikagrundakkord und dem Dominantsextakkord, der sich in den ersten Takten der Sinfonie von Wagenseil findet, ist Ausdruck der Bewegung in der Oberstimme. Folgt man den Spitzentönen der Dreiklanksbrechungen, so beginnt die Melodie auf dem Grundton a^2 , beschreibt in den Takten 1-5 einen Anstieg auf die Terz cis^3 und hernach in den Takten 5-8 die Rückkehr zum Grundton. Der Anstieg wiederholt sich, und der Terzton cis wird in den Takten 13-17 durch mehrfache Umspielung gefestigt, damit er den Ausgangspunkt für eine Abwärtsbewegung (T. 17-20) in den Halbschluß bilden kann.

In den ersten acht Takten akzentuiert die Harmonik (in ihrer konkreten Gestaltung durch die Baßführung) den Anstieg gegenüber dem Abstieg; denn jeder Ton der Bewegung $a^2-h^2-cis^3$ erhält eine eigene Harmonie. Die Rückkehr auf den Grundton hingegen hat weniger Kraft, weil der Ton h^2 innerhalb des Abstiegs (wegen des Liegetons a im Baß) wie ein Durchgang wirkt. In Takt 3/4 beschreibt der Baß eine Wechselnotenbewegung. Die Abschwächung des Dominantakkordes läßt auch hier den Melodieton h^2 in einem weiteren Sinne als Durchgang erscheinen, anders freilich als in Takt 6. Die Schwächung ist hier lediglich Ausdruck einer Vereinheitlichung der Bewegung $a-h-cis$.



Abbildung 1: Diagramm

Vergleichbar mit diesem melodisch-harmonischen Geschehen ist bei Vanhal nur der erste Tuttiabschnitt; denn dieser beginnt auf dem Grundton d^2 , führt in Takt 27 einen Anstieg und von Takt 29 an eine Abwärtsbewegung auf den Halbschluß herbei (Abbildung 1). Die Gestaltung der Phasen unterscheidet sich allerdings erheblich von derjenigen Wagenseils, und von den Differenzen läßt sich ablesen, daß Vanhal sämtliche Taktgruppen auf die pointierte Herbeiführung des Halbschlusses hin ausrichtet. Die Merkmale in Kürze: Dem Grundton d^2 wird in den Takten 16 bis 23 eine ausführliche Darstellung gewidmet (mithilfe des Tetrachordes $a-h-cis-d$, das auf zweite Lagen verteilt wird). Eine zweite Umspielung (Takt 23-27) bildet zugleich die melodische und rhythmische „Vorstudie“ auf den Anstieg. Der Anstieg geht über den Terzton fis^2 hinaus bis zum cis^2 . Allerdings bleibt die Bedeutung des Tones fis im Halbschluß insofern gewahrt, als die zentralen Töne dort fis^2 (Takt 30) und e^1

(Takt 31) lauten (an der Tatsache, daß der folgende Abschnitt mit e^2 beginnt, wird deutlich, daß e^1 im Halbschluß Ersatz für e^2 ist).

Eingang

Tutti Strch.

7 Bläser Tutti Strch.

13 Tutti Strch. 1. Tuttiabschnitt

18

22

25

28

Notenbeispiel 1: Johann Baptist Vanhal, Sinfonie D-Dur (D4), 1. Satz: *Allegro moderato*, T. 1-31.

In Ansätzen läßt sich die Dynamik, die dem expansiven und rhythmisch wie melodisch sich verkürzenden Geschehen bei Vanhal zueigen ist, durchaus auch bei Wa-

genseil finden (vor allem in der Hervorhebung des Tones *cis*³). Daß die Taktgruppen dennoch eine vorwärts drängende Kraft nicht deutlich hervorbringen, liegt an der anderen Abstimmung der melodisch-harmonischen Inhalte mit dem Rhythmus und an der Proportionierung der einzelnen Bewegungen.

Gegenüber dem ersten Tuttiabschnitt ist der Eingang bei Vanhal von einer ganz anderen Art der Melodieführung geprägt. Das Diagramm läßt erkennen, daß sich die Melodietöne mit dem Ziel zusammenschließen, den Grundton *d*¹ bzw. *d*² herbeizuführen. Ausgangston der Melodie bildet der Terzton *fis*¹ bzw. *fis*². Er wird zunächst umspielt und im Halbschluß in Takt 4 auf das *e*¹ bzw. *e*² geführt. Der Nachsatz vollendet den Weg zum Grundton *d*¹ bzw. *d*². Das Ende der Wiederholung des Eingangs bildet zugleich den Beginn des Tuttiabschnitts. Den beschriebenen Zusammenschluß der Töne erkennt man auch hier an der Baßführung; denn die Wechselnote *d-cis-d* faßt die Takte 1-3 zusammen: Exakt an der Stelle, an der der Baß in Takt 3 (bzw. T. 11) wieder zum Ausgangston gelangt, kehrt auch die Melodie zum *fis* zurück. Die Bewegung *fis-e* hingegen erhält dadurch Kraft, daß für sie eigens und ausführlich (über das *G*) der Baßton *A* herbeigeführt wird. Entsprechend hervorgehoben ist der Schlußton *d*.

Die Analyse der Melodik und Harmonik bei Vanhal und Wagenseil zeigt also, daß die Trennung von Eingang von erstem Tuttiabschnitt die Neuschaffung eines Formteils gewesen ist, eines „reduzierten“ Eingangs, der dem Tuttiabschnitt vorausgeht und der in der Regel das festumrissene Ziel verfolgt, die Tonika und mit ihr vor allem den Grundton herbeizuführen, auf dem der Tuttiabschnitt beginnt. Das Geschehen im Tuttiabschnitt aber ähnelt demjenigen in den Eingängen bei Wagenseil, die selbst Tuttiabschnitte darstellen.¹ Von daher liegt der Gedanke nahe, daß das Anfangen im qualitativen Sinne, das bei Wagenseil in der Tat am Beginn der Sinfonie steht, bei Vanhal an die zweite Stelle gerückt wird. Der „neue“ Eingang ist seiner Funktion nach Vorbereitung auf einen zweiten emphatischen Anfang, einen Anfang, der von der Tradition her mit den Merkmalen des „eigentlichen“ Beginns ausgestattet ist.

Der „eigentliche“ Anfang wird bei Wagenseil durch sich selbst gesetzt, bei Vanhal dagegen ist er Resultat (und der Resultatcharakter verleiht dem Tuttibeginn eine Emphase, die sich bei Wagenseil schwerlich hören läßt). Unsere heutige Vorstellung davon, wie ein „Hauptthema“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert typischerweise zu klingen hat, dürfte maßgeblich von den beschriebenen Eigenschaften bestimmt sein, in reduzierter Besetzung zu erscheinen und auf einen Tuttiabschnitt zu führen. Bekannt sind derartige Eingänge beispielsweise aus den Sinfonien KV 425 und KV 545 von Mozart, Haydns Londoner Sinfonien Nr. 102, 103 und 104 und Beethovens Sinfonien op. 21, 36, 55, 67, 68 und 92. In Beethovens 9. Sinfonie wird die Relation von „Vorbereitung“ und „eigentlichem“ Anfang durch

¹ Bei Wagenseil existieren durchaus Eröffnungen, die denjenigen von Vanhal ähneln, aber es bedürfte größerer Ausführlichkeit, um zu zeigen, daß auch diese Eingänge nicht von dem Formgedanken der „neuen“ Sinfonik getragen werden.

die Annäherung des Beginns an eine langsame Einleitung² sogar noch pointiert (Ähnliches gilt für die Sonate op. 31,2).

Eingang (=1. Tuttiabschnitt)

Tutti

2. Tuttiabschnitt

Notenbeispiel 2: Georg Christoph Wagenseil, Sinfonie A-Dur (WV 421 oder A3), 1. Satz: *Allegro*, T. 1-24.

² Vgl. Carl Dahlhaus: *Beethovens „Neuer Weg“*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1974, Berlin 1975, S. 46-62.

Umgekehrt drängt sich bei unbefangenen Hören eines Eingangs von Wagenseil der Eindruck auf, daß der Anfang nicht in vertrauter Weise wie ein „Thema“ klingt. Die Tatsache, daß in den Sinfonien der Komponistengeneration um Wagenseil der Eingang zwar charakteristischer Anfang ist, aber nicht einen zweiten Anfang vorbereitet, teilt sich als „Kolorit“ eines Formabschnitts mit.

Wenn dieser Beitrag sich auf eine Erörterung innerhalb der Sinfonik beschränkt, dann hat dies seinen Grund darin, daß das Verhältnis der Formteile zueinander – wie gesagt – auch durch die Instrumentierung geprägt ist. Deswegen werden sich einige der hier gezeigten Zusammenhänge zwischen Formabschnitten möglicherweise ausschließlich oder vorwiegend in sinfonischer Musik finden. Die Spaltung des Anfangs in zwei Teile beispielsweise gehört primär in die Orchestermusik. Haydn, Mozart und Beethoven jedoch ahmen sie gelegentlich auch in Klaviersonaten und Streichquartetten nach.

Der zweite Vergleich betrifft die Schlußbildung von Expositionen. Eine der charakteristischen Stellen, die in den meisten Expositionen Vanhals herbeigeführt werden, soll „Eröffnung der Schlußmusik“ heißen. Damit ist ein Punkt im Expositionsverlauf gemeint, von dem an alle Vorgänge im Lichte stehen, das Ende, also die „konstitutive“ Schlußkadenz herbeizuführen. Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß hinzugefügt werden, daß dieser Punkt nicht durch konkrete Merkmale an ihm selbst bestimmt ist, sondern allein innerhalb eines Zusammenhangs deutlich werden kann, dann nämlich, wenn eine bestimmte scharfe Unterscheidung zwischen zwei Ereignissen herbeigeführt wird.

The musical notation shows two systems. The first system starts at measure 51, marked 'Stroh.' and '[p]'. The second system starts at measure 57, marked 'sfz' and 'Tutti'. Above measure 57, the text 'Eröffnung der Schlußmusik' is written.

Notenbeispiel 3: Johann Baptist Vanhal, Sinfonie D-Dur (D4), 1. Satz: *Allegro moderato*, T. 51-61.

Der Beginn des letzten Tuttiabschnitts in Takt 55 (Notenbeispiel 3) bildet in der Exposition von Vanhal die Eröffnung der Schlußmusik. Hier versteht man, daß von nun an alle Taktgruppen durch das gemeinsame Ziel miteinander verbunden sind, den Schlußakkord der Exposition herbeizuführen. Man darf sogar behaupten, daß es sich bei dem A-Dur-Akkord, mit dem der Tuttiabschnitt beginnt, bereits um den Schlußakkord der Exposition handelt, der allerdings von da an erst durch eine Kette von Ka-

denzen seine Bestimmtheit erhält. Er ist bereits der Schlußakkord, aber sozusagen noch in einem unbestimmten Zustand.

Die Stelle läßt sich in diesem Beispiel leicht identifizieren, weil sie mit einem Abschnittswechsel und einem damit verbundenen Wechsel der Instrumentation, der Dynamik, der Motivbildung und der (konkreten) Harmonik zusammenfällt, und eben darum, weil alle sich verändernden Momente an einem Punkt zusammenfinden, wird eine Abgrenzung zum vorherigen Geschehen deutlich. Eine unerlaubte Verkürzung würde allerdings die Behauptung darstellen, daß es sich lediglich um den Neuanfang eines Abschnitts handele. Die starke Abgrenzung macht vielmehr deutlich, daß die „Expositionsmusik“ überhaupt in eine neue Phase eintritt, und für denjenigen, der sich in die Tradition des 18. Jahrhunderts hineinversetzt, läßt sich abschätzen, daß die neue Phase der Befestigung der Tonika A-Dur dienen wird.

Die Expositionen von Wagenseil unterscheiden sich von denjenigen der jüngeren Komponisten in diesem Umstand, daß sie einen deutlichen Punkt der „Eröffnung der Schlußmusik“ nicht herbeiführen. Wagenseil geht offensichtlich von der Vorstellung aus, daß die einzelnen Taktgruppen der Exposition von der Stelle an, an der der Ablauf erstmalig auf der Nebentonart beginnt, schrittweise zu den Schlußformeln gelangen. Jede Taktgruppe rückt dem Schluß näher, aber keine von ihnen wird zu einem prinzipiellen Anfang der Schlußmusik bestimmt.

Ein deutliches Beispiel bildet die Exposition der Sinfonie in E-Dur (WV 393 oder E1, bis 1760 entstanden, Notenbeispiel 4). An den zwölftaktigen Eingang schließt sich eine Kette von Taktgruppen an, die unter anderem in die Dominanttonart modulieren (Takt 23-30) und am Ende kadenzieren (Takt 43/44). Der Weg in diesen Schluß hinein jedoch vollzieht sich allmählich. Er wird mit beinahe jeder Taktgruppe greifbarer, aber an keiner Stelle beginnt ein neuer regelrechter Formabschnitt mit der Bedeutung „Schlußmusik“.

Daß es bei Wagenseil keine Eröffnung der Schlußmusik in derjenigen Deutlichkeit gibt wie bei Vanhal, hängt wesentlich damit zusammen, daß auch der Charakter eines „inneren Bereichs“ fehlt (unabhängig davon, ob bei Vanhal die musikalischen Konstellationen nach der Eröffnungsmusik „Seitenthema“ heißen dürfen oder nicht, existiert doch eine Phase, die durch die Nebentonart, die Reduktion der Besetzung und die Ansiedlung der Dynamik im *piano* geprägt ist). An den Eingang schließt sich so gleich derjenige Formteil an, dessen Taktgruppen allmählich in den Schluß übergehen.³

Beide Formen der Schlußvorbereitung, der allmähliche Übergang in die Kadenz und die Herbeiführung einer eigenen Schlußphase, bleiben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert nebeneinander bestehen. Um bekannte Beispiele zu nennen: Den allmählichen Übergang verfolgen bei Beethoven die Expositionen der Sonaten op. 2,1 und op. 31,3, während die Expositionen aus op. 53 und op. 57 „Eröffnungen der Schlußmusik“ enthalten.

³ Kontrasteile existieren zwar (in anderen Sinfonien), aber in der Regel folgen sie einer ersten Kadenz. Sie gehören damit zur Schlußmusik und dienen dazu, einer zweiten Kadenz, die sich dem Kontrasteil anschließt, mehr Glanz zu verleihen.

14

21

28

35

40

45

p *f* *p* *f* *p* *f* *pp*

Notenbeispiel 4: Georg Christoph Wagenseil, Sinfonie E-Dur (WV 393 oder E1), 1. Satz: *Allegro*, T. 14-49.

Vanhal folgt – so darf man aus den Beobachtungen schließen – einer Vorstellung, bei der die Bedeutung einzelner Momente für den Zusammenhang in einem besonderen Grade nicht in ihnen selbst liegt, sondern ihnen aus der Abgrenzung gegen andere Momente verliehen wird. Symptomatisch wirkt die Verbindung vieler Taktgruppen zu drei Phasen der Exposition (der Eröffnungsmusik mit ihren Teilbereichen Voranfang und eigentlicher Anfang, dem inneren Bereich und der Schlußmusik). Entscheidend ist, daß es zu einer deutlichen *U n t e r s c h e i d u n g* kommt, aus der jede der Phasen ihre formbildende Kraft zieht. Ausdruck dieser Kraft ist das Phänomen, daß ein-

zelne Punkte des Ablaufs dazu bestimmt werden können, einen Wendepunkt innerhalb des Ablaufs darzustellen: der Eintritt des „eigentlichen“ Anfangs und der Eintritt der Schlußmusik; denn je deutlicher eine Unterscheidung durchgeführt wird, desto ausdrucksstärker wird ein beteiligtes Einzelmoment (insbesondere an den Grenzstellen). Es scheint, als ob diese ästhetische Erfahrung, die an sich nicht neu gewesen sein kann, um 1760 die beschriebenen neuen (und offensichtlich günstigen) Möglichkeiten des Ausdrucks gefunden hat.

Eingang (= 1. Tuttiabschnitt)

Tutti

eingeschobene Sequenztakte

Schlußmusik (= 2. Tuttiabschnitt)

Tutti

Notenbeispiel 5: Johann Baptist Vanhal, Sinfonie A-Dur (A2), 1. Satz: *Allegro*, T. 1-26.

Wagenseils Vorstellungen sind von dieser ästhetischen Erfahrung nicht in ihren Grundzügen bestimmt, auch wenn Unterscheidungen zwischen Ereignissen selbstverständlich existieren müssen. Es ist aber ein Unterschied, ob die Notwendigkeit zu unterscheiden in eine Pointierung umschlägt (wie bei Vanhal) oder ob sich die Vor-

stellung darauf richtet, die Kontinuität beim Ablösen der Taktgruppen gegen deren Unterschiede durchzusetzen (wie bei Wagenseil). Jede neue Taktgruppe verändert bei Wagenseil soviel, daß sie noch zum vorangehenden Geschehen paßt. Wagenseils Expositionen haben – gemessen an Vanhal – nur zwei Phasen: Eröffnung und Schlußmusik. Nur gehen diese, weil ein innerer Bereich fehlt, beinahe fließend ineinander über.

Ein aufschlußreiches Beispiel von Vanhal (Sinfonie in A-Dur, A2, bis 1771, Notenbeispiel 5) soll abrunden, was über die neuere Sinfonik dargelegt wurde. Wie bereits gesagt, haben die jüngeren Komponisten die Idee, mit einem Tuttiabschnitt zu beginnen, nach 1760 nicht aufgegeben, und Vanhals Sinfonie A2 wäre ein Beispiel für einen solchen Beginn. Überhaupt ähnelt sie dem Aufbau nach vielen Sinfonien Wagenseils: Der Eingang, der erste Tuttiabschnitt also, beginnt auf dem Grundton und entfernt sich von diesem. Es gibt keinen zweiten emphatischen Anfang und keinen inneren Bereich. Die Exposition beschränkt sich auf eine Eröffnungs- und eine Schlußmusik. Dennoch verrät ein deutliches Moment die gegenüber Wagenseil veränderte Haltung: Vanhal führt nämlich auch ohne inneren Bereich einen Beginn der Schlußmusik herbei. Auf die Eröffnungsmusik folgen vier sequenzierende Takte im *piano*, die nach den verbreiteten Kategorien der Sonatenform weder als Thema noch als Überleitung einzuordnen wären (T. 18-21). Nach den bisherigen Ausführungen liegt die Erklärung nahe, daß Vanhal sie komponiert, um die Schlußmusik als separate Phase darstellen zu können. Demnach konnte das neue Denken über Zusammenhang auch in das alte Formschema, das bei Wagenseil dominierte, Eingang finden.